

Alesz Adamovics

A regény mint műfaj

Jelen írás elméleti háttérének fő forrásaként V. D. Dnyeprovot lehet megjelölni, nem utolsósorban azért, mert az Adamovics által is hivatkozott művéből többször szó szerint kerültek át mondatok a szövegbe. A V. G. Belinszkijtől származó idézetek nagy száma pedig magáért beszél, azonban nem elhanyagolható lehetőség, miszerint Adamovics más íróktól is kölcsönözhetett gondolatokat: Stendhal tükör-metaforája a *Vörös és feketéből*, míg Greuze festménye Balzac *A számárbőr* c. regényéből lehet ismerős az olvasónak. Bár konkrét utalást nem tesz rá, a szövegen Lukács György „szellemujja” is érezhető, nem utolsósorban a szélsőséges abszolutizálásának elvetése és a társadalmilag tipikus, nem pedig átlagos ábrázolásának hangsúlyozása kapcsán. De a többször is kritizált Hegel sem közömbös számára, hiszen nem egy elmarasztaló kijelentése mögött részleges elismerés rejlik; különösképpen a Cervantes-értelmezése hasonlít kísértetiesen az esztétikai előadásokban elhangzottakra. Adamovics törekvése a regény összetett jellegének kiemelésére néhol meglehetősen banális kijelentésekre ösztönzi: a ballada gregussi értelmezéséhez hasonló „szintetizálás” gondolata, illetve a néhol megmutatkozó, de „vörösfarokként” is értelmezhető szóhasználat akár meghaladottnak is tűnhet a mai olvasó számára, nem beszélve némileg önellentmondó Crusoe-értelmezéséről vagy a romantika leegyszerűsített felfogásáról. Emellett külön csemege, hogy Adamovics a „nagyrealizmus” elméletével szembehelyezett tényirodalommal hozza összefüggésbe a termelési regény kialakulását, ami érdekes adalékul szolgálhat az avantgárd és a szocialista realizmus kapcsolatának B. E. Grojsz által kezdeményezett kutatásához. (A ford.)



Alkotófolyamat (Jaugen Kocktis felvétele)

A nemzeti irodalomban a regényműfaj kialakulásának problémája majdnem mindig az irodalom fejlettségének problémája is egyben.

Stendhal hosszú úton vándorló tükörnek nevezte a regényt.¹ Csodálatos tükör, amely nem pusztán az emberiség történelmi útját tükrözi vissza, hanem annak a korokra jellemző tudatát is.

Nyilvánvaló, hogy a regénynek mint önálló műfajnak a világirodalomban történt kifejlődésére a kapitalista termelési viszonyok megszületésének idején került sor.

Már Cervantes, a *Don Quijote* szerzője is kiválóan kifejezte azokat az etikai és esztétikai normákat és követelményeket, amelyek a kapitalista termelési viszonyok kialakulását jellemezték, és amelyek tulajdonképpen a regényműfaj intenzív kifejlődéséhez vezettek. La Mancha lovagja életének és kalandjainak tragikomikus története egyrészt az élet minden, a Sancho Panza-féle „józan ésszel” szemben álló ábrándjának kinevetése, másrészt viszont mély gyász a minden nemes törekvés és önzetlenség iránti tiszteletnek az életből való eltűnése, valamint a számítás és a szegényes képzelettel rendelkező „próza” mindenkinek feletti uralma miatt.

Cervantes, Shakespeare, Rabelais és az itáliai reneszánsz művészei akkoriban alkottak, amikor a burzsoá „józan ész” uralma még a feudális középkor hideg sötétségéből kiszabadult ember tehetsége és képességei szabad kihasználásának határtalan lehetőségeit ígérve magasodott előttük. És valóban, a reneszánsz humanisták eszményének semmi köze az embertelen polgári valósághoz, ami már az ő korukban is jelentkezett, de csak akkor mutatta meg visszataszító valóját, amikor a burzsoá az „élet urává” vált.

Már az eredeti tőkefelhalmozás korában – amikor a kapitalizmus még saját és idegen népeket nyíltan kirabolva, vérüket szívva erősödött – sem tudott a művész és a művészet nem szembenézni azon lelki, erkölcsi és esztétikai értékeknek a pénz uralma alatt bekövetkező elértéktelenedésével, melyeken az antikvitas és a reneszánsz kultúrája alapult. A pénzsóvárság elnyomta, bezárta és megfosztotta értékeitől az embert: a „dolog”, a tulajdon mindenhatóvá vált.

„A hűbéri szolgaság felbomlásával – írja Engels – a »készpénzfizetés« vált »az emberiség egyetlen kötelékévé«. Ezáltal a tulajdont, az emberivel, szellemivel szemben álló természeti, szellem nélküli elemet emelik trónra [...] Az ember már nem az ember rabszolgája, de a dolgok rabszolgája lett; az emberi viszonyok visszájára fordulása beteljesedett; a modern kalmárvilág szolgasága, a kialakult, tökéletes, egyetemes eladhatóság embertelenebb és általánosabb, mint a feudális kor jobbágysága; a prostitúció erkölcstelenebb, vadállatibb, mint a jus primae noctis.”²

¹ „Igen, uraim, a regény: tükör; hosszú úton vándorol. Hol az ég kékjét tükrözi, hol az út pocsolólyáinak sarát. És maguk erkölcstelenséggel vádolják azt az embert, aki a tükröt viszi? A tükör pocsolólyát mutat, és maguk a tükröt vádolják! Vádolják inkább a pocsolólyás utat, még inkább az útbiztost, aki tűri, hogy ott poshadjon a víz s megszülessék a pocsolólya!” (Stendhal, *Vörös és fekete. Krónika 1830-ból*, ford. Illés Endre, Bp., Európa, 2012, 400.)

² Engels, Friedrich, *Anglia helyzete: A tizennyolcadik század = Karl Marx és Friedrich Engels művei*, I, Bp., Kossuth, 1957, 556.

Az emberek közötti gazdasági kapcsolatok nagyon megerősödnek a kapitalista társadalomban, az erkölcsiek pedig annyira legyengülnek, hogy a társadalom – Engels szavaival élve – „elszigetelt, egymást taszító atomok” birodalmává kezd változni. [...]

A burzsoá társadalom – amelyben az élet fő mozgatórugója az önérdek és a számítás – nem tud nem ellenségesen viszonyulni „bizonyos szellemi termelési ágakhoz, például a művészethez és a költészethez”.³ Ezt már Hegel is jól látta, aki azt írja, hogy az az ember, aki nem törődik az általánossal, kizárólag a sajátjával, mélyen „prózaival”, akármennyire is nagy legyen önmagában.

És valóban, a művészet akkoriban érte el zenitjét, amikor a társadalomban – még ha csak rövid időre is – megteremtődtek azok a körülmények, amelyek alatt az ember élhetett a közérdeknek, arra ráébredve, hogy szüksége van a többi emberre, és azoknak is rá. Pheidiasz és Aiszkülosz, Raffaello és Shakespeare alkotásait az embernek és polgárnak, nem pedig az individualista egyénnek köszönhetjük.

És ez megfordítva is igaz: amikor a társadalmi lét feltételei elkezdtek elnyomni az emberekben az emberi és polgári méltóság, illetve cselekvőképesség érzését, és arra kényszerítették, hogy az egyéni érdekek csigaházába bújjon – a művészet szűkülni és degradálódni kezdett, majd egyoldalúvá vált.

Milyen magas társadalmi eszményt képes a burzsoá társadalom a művészenek adni? Milyen széllel tudná a művészet vitorláját dagasztani a továbbhaladáshoz?

Még a polgári forradalmak mozgalmas időszakának olyan művészei is, mint Jacques-Louis David és mások, kötelezve érezték magukat, hogy sarut és tógát kölcsönözzenek a rómaiaktól és görögöktől a szűk és önző burzsoázia felemelése és dicsőítése érdekében.

„De bármily kevésbé hősiessé is a polgári társadalom – írja Marx –, mégis hősiességre, önfeláldozásra, terrorra, polgárháborúra és népek csatáira volt szükség ahhoz, hogy világra jöjjön. S gladiátorai a római köztársaság klasszikusan szigorú hagyományaiban lelték meg azokat az eszményeket és művészi formákat, azokat az önámításokat, amelyekre szükségük volt, hogy harcaik polgári korlátolt tartalmát önmaguk előtt elrejtse és szenvedélyüket a nagy történelmi tragédia magaslatán tartsák.”⁴

Senki sem állíthatja, hogy a művészet és az irodalom ne próbált volna keresni a burzsoában valamit, ami megérdemelné a poetizációt. A művészet természetesen megpróbálta teljesíteni az „élet új urának” társadalmi megbízását. Például a robinzonád kimondottan a burzsoát leíró értékeként dicsőíti és poetizálja az olyan emberi tulajdonságokat, mint a kezdeményezőkészség, a gyakorlatiasság és a célok eléréséhez szükséges kitartás. De az meglehetősen nyilvánvaló volt, hogy a burzsoának semmi köze Robinson Crusoe-hoz, hiszen az igazi burzsoá elsősorban milliónyi bérabszolga erejének és karjának segítségével küzd a természet erőivel, ha egyáltalán, márpedig ez utóbbiakat Péntek jelképezi.

³ Marx, Karl, *Értéktöbbség-elméletek (A Tőke IV. könyve)*, I = MEM XVI/1, Bp., Kossuth, 1976, 250.

⁴ Marx, Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája = MEM VIII, Bp., Kossuth, 1962, 106.



„De a váltó átváltozhatik erényes, népes családu aggastyánná is. Ki tudja, nem egy élő Greuze-képnek tartoztam-e, egy gyermekekkel körülvett békének, egy katona özvegyének, akik mind felém tárják könyörgő kezüket?” (Balzac: *A számbőr*, Hegedűs Géza fordítása)

– Jean-Baptiste Greuze (1725–1805):

A békesség, avagy a helyes nevelés gyümölcse (1763).

Jelenleg az Ermitázsban tekinthető meg.

A művészet akkor sem volt képes az igazi költői pátoz szintjére emelkedni, amikor számos író és művész a kor szociális megbízásának engedelmessé megpróbálta poetizálni a burzsoázia családi értékeit, de az olyan festmények, mint Jean-Baptiste Greuze *A békesség*, az angol és német polgárság „könnyes drámái” stb. mind-mind megmaradtak a szentimentalizmus fokán.

A XVIII. és XIX. század művészetének költői csúcsteljesítményeit nem a polgári valóság igazolása, hanem annak tagadása szülte meg. A hazug polgári erkölcs, az embertelenség és a képmutatás

tagadásából született Byron, Shelley és a fiatal Puskin romantikus költészete, Schiller tragédiája és Hugo regénye. Műveik – Kuzma Csorni szavaival élve – „gerjesztették a tüzet, a vágy és a gyűlölet lángjait”.

A romantikusok számára a burzsoáz valóság tagadásának elsődleges esztétikai formája az élet „prózájának” tagadása volt, amiről azt tartották, hogy pontosan tükrözi a burzsoáz sekélyesség lényegét. Ennek a sekélyességnek – a romantikusok művészeti elképzelései szerint – a kizárólagosság formáját kell magára öltetnie, hogy a romantikus művekben visszatükrözés objektumává válhasson, a szörnyű erkölcsi hanyatlással, a bűnözéssel és egyébekkel kell hogy határos legyen.

A polgári valóság tagadásából született meg a realizmus irányzata is, amely egyrészt *minden irányzatnál jobban kapcsolódik a regényműfaj felvirágzásához*, másrészt *a realista regényben mutatta meg legnagyobb arányait és erejét a kritikai realizmus*.

A realizmus felemelkedésével a költőiség korábbi elképzelése – az életben és az emberben rejlő szépség poetizálása – már nem volt elegendő a műalkotások körvonalazásához és értékeléséhez. Tudjuk, hogy Puskit, Gogolt és a naturális iskolát nem csupán ideológiai ellenfelek támadták, de az avított ízlésű, Gyerzsavin és Zsukovszkij költészetén nevelkedett emberek is, mivel a realisták műveiben ábrázolt objektum nem csupán a fennkölt és a gyönyörű volt, hanem leggyakrabban az élet mindennapi prózája.

V. G. Belinszkij volt az első az orosz kritikusok közt, aki megérezte a költészetéről alkotott elavult elképzelések – miszerint a poetizáció tárgya kizárólag az életben rejlő szépség lehet – szűkösségét és széles körben elkezdte használni

a művészség fogalmát, miszerint lehetnek művészileg kiemelkedők azok az alkotások is, amelyek az életet annak legvisszataszítóbb és legcsúfabb formájában ábrázolják. A költőiség értelmezése pedig olyan mértékben „alkalmazkodott” az irodalmi művek új típusú esztétikai hangvételéhez, amennyire az élet prózája – Belinszkij szavaival élve – „áthatotta az élet költészetét”.

A romantikával ellentétben, a realizmus tárgyául kimondottan az élet „prózáját” választotta, pontosabban az életet annak minden könyörtelen prózai igazságával. A „költészet aranyáért” a művész immár semmit sem hagyva figyelmen kívül, semmit ki nem kerülve gázolt át az élet minden mocsokhegyén, az apróságokon és a véletleneken, a magas költészet szikráját pattintva ki még azokból a kövekből is, amelyekre a romantika még megvetően taposott. Habár az ábrázolás tárgya már lehet „költőietlen”, a mű esztétikai hatása óriási, hiszen a szenvedélyes humanista gondolat által elbeszélte „csúf” valójában vágy az igazán szép, az olyan élet után – Csernisevskij szavaival élve –, „amilyennek annak lennie kell”.⁵

A XIX. századi realizmusban, mindenekelőtt a regényben nyomatékosan jelentkezett az a nagyon fontos tendencia, ami már a reneszánsz művészetben is megjelent. Az igazi művészet mindig általánosít, de ennek az általánosításnak a természete koronként más és más. A kapitalista termelési viszonyok megszületésével a művészet egyre inkább az egyéni sorson, az egyén lelkiségén keresztül mutatta be az általánost. Az *Iliász*ban egyéni hősök szerepelnek, de egy szélesebb tömeg részei – Akhilleusz mögött ott áll az egész nép. A kapitalista termelési viszonyok kiemelték az embert az őt magához kötő közösségből, és *magánemberre* tették. A magánember, „az önmagába, magánérdekébe [...] visszahúzódott [...] egyén”⁶ vált a modern idők eposza, a regény főszereplőjévé. Ezért írta Belinszkij, hogy a regény tárgyát a „magánélet is képezheti [...], amely az eposznak sohasem lehet a tartalma: az ókorban volt társadalom, ország, nép, de nem volt ember mint egyén, magánszemély”.⁷

De a magánember, az egyéni sors iránti érdeklődés már a XV–XVII. századi irodalomra is jellemző. Mi az újdonság a XIX. század realizmusában? Az, hogy a művészet, kiváltképpen a regény igazán elkezdett érdeklődni a társadalmi lét erkölcsi és a *társadalmi feltételek* története iránt, amelyek az ember jellemét formálják és meghatározzák az egyén sorsát. Ezen a feladaton alapul például az új idők odüsszeiája, Balzac *Emberi színjátéka*: „Ha leltárba szedem a bűnöket és erényeket, csokorba gyűjtöm a szenvedélyek fő tüneteit, s jellemeket rajzolok, kiválasztva a Társadalom legjelentősebb eseményeit, típusokat alkotva több egyenmű jellem vonásainak egyesítésével, talán sikerül megírnom azt a történelmet, amelyről a historikusok általában megfeledkeztek: az erkölcsök történetét.”⁸

A XIX. század realista művészetének fokozott érdeklődését az „erkölcsök története”, a közélet és az iránt a szociális környezet iránt, amelyben az em-

⁵ Csernisevskij, [Nyikolaj Gavrilovics], *A művészet esztétikai viszonya a valósághoz*, ford. Lukács Györgyné, [Bp.], Magyar Helikon, 1974, 14–15. – a ford.

⁶ Marx, *A zsidókérdéshez* = MEM I, 367.

⁷ Belinszkij, *A költészet felosztása műfajokra és ágakra* = Uő., *Esztétikai szemelvények*, ford. Honti Rezső, Bp., Művelt Nép, 1955, 165.

⁸ Balzac előszava az *Emberi színjátékhoz*, ford. Rónay György = Balzac, Honoré de, *Emberi színjáték*, I., szerk. Gyergyai Albert – Rónay György – Szávai Nándor, Bp., Helikon, 1962, 1027.

berek élnek, az a tény okozta, hogy a kapitalizmusban az emberi boldogság és boldogtalanság esetlegesebb volt, jobban függött az ember számára ismeretlen és tőle független társadalmi mozgatórugóktól, mint valaha. Az új idők emberét pedig nyilván nem elégítette ki a rejtélyes „végzetre” való utalás, különösen az olyan magasan fejlett tudományágak miatt, mint a politikai gazdaságtan, a társadalmi és gazdasági statisztika stb.

Ismeretes, hogy az embert formáló környezet kérdése mennyire érdekelte a XVIII. század felvilágosítóit. De csak a XIX. században érték el a polgári társadalom ellentmondásai azt a szintet, hogy az összes azzal kapcsolatos illúzió megsemmisült, hogy a polgári társadalom épülhet tudatos alapokra. Swift még gondolkozhatott azon, hogy a burzsoá társadalom fejlődése „jó” és „rossz” irányban halad, de Balzacnak már nem voltak illúziói afelől, hogy a burzsoá társadalom képes volna más lenni, mint ami.

Minden korábbinál nyilvánvalóbbá vált, hogy az uralkodó valóság szörnyűsége nem véletlen „hibája” a történelemnek, hanem a „szabadság, egyenlőség és testvériség” burzsoá uralma a gyakorlatba ültetve.

A burzsoá társadalomban élő embert formáló és sorsát megszabó társadalmi viszonyok iránt érdeklődő irodalom nem is lehetett más, mint *szocioanalitikus*. Belinszkij jól érezte ezt, amikor azt írta, hogy a korszellemre a vizsgálat és az elemzés jellemző: „Az elmélkedő elem összeolvadt a művészivel”.⁹

A korok követelményeinek megfelelően minden műfaj fejlődik, változik, és újak tűnnek fel. Ugyanakkor a realizmus lebontja a műfajok közötti merev határokat és a szintetikus típusú műfajt teszi uralkodóvá. [...]

A regényműfaj – amelyben a legteljesebben és a legszélesebben valósul meg az epika, a dráma és a líra szintézise¹⁰ – különösen nagy lehetőséget biztosított az ember és a társadalmi-történelmi környezet művészi és elemző bemutatására, annak összes prózai konkrétságával és belső ellentmondásaival együtt.

1. A regény mint epikus mű lehetővé teszi az élet széles, „objektivizált” képének megrajzolását annak minden „aszimmetriájával” (Tolsztoj) és az összes eshetőség káoszával, amit a burzsoá társadalomban áttörnek a gazdasági, történelmi és létszükségletek.

2. A regény mint dráma minden eszközzel rendelkezik az emberi jellem olyan „objektivizálásához”, ami azt a képzetet kelti az olvasóban, hogy a saját szemével látja, hogyan élnek az alakok: élnek, találkoznak, küzdenek és feloldódnak szereplői mivoltukban – csak így tudnak cselekedni, másképp sehogy. A drámaíróval ellentétben a regényíró az olvasó képzeletében alkot teret szereplőinek, és gyakorlatilag nincs időhöz kötve, így lehetősége nyílik a szereplők jellemét, annak analitikus történetét, a szereplők „életrajzát” stb. megalkotni.

3. A regény elsődlegesen az élet „objektivizált” képét adja, de mindeközben nem feledkezik el az önmegnyilatkozás lírai eszközeiről sem, sőt még a „lírai elbeszélés” külön típusa is kialakult.

⁹ Belinszkij, *Előadás a kritikáról* = *Esztétikai szemelvények*, 245.

¹⁰ Erről a kérdésről szól V. Dnyeprov érdekes, *К теории романа* című műve (В. Днепро́в, К теории романа, Ученые записки Борисоглебского государственного педагогического института I [1956], 5–80.)

Ennek alapján vetette fel Belinszkij egy 1847-es írásában: „Napjainkban a regény és az elbeszélés a legfontosabb költői műfaj. Bennük összpontosul az egész szépirodalom, úgy, hogy bármilyen más mű csak kivételesnek, véletlennek tűnik mellettük. Ennek oka a regény és elbeszélés műfaji sajátosságában van. Bennük jobban és természetesebben olvad össze a képzelet a valósággal, a művészi lelemény az egyszerű, lehetőleg természetű leírással, mint bármely másféle költői műben. A regény és elbeszélés még akkor is a művészi teremtőerő legmagasabb régióiba emelkedhet, ha a mindennapi élet leghétköznapiabb, leglaposabb prózáját adja elő [...] Ez a legszelesebb, legtágabb költői műfaj; határtalanul szabadnak érezheti benne magát a tehetség. Minden más költői elemet is egyesít magában; a líraiságot mint a szerző érzelmeinek kitárulását az ábrázolt eseményekkel kapcsolatban, s a drámaiságot mint erősebb és plasztikusabb eszközt az adott jellemek kifejezésére. A kitérések, véleménynyilvánítások didaktikus elemek, melyek más költői műfajjal összehasonlíthatatlanok, a regénybe és elbeszélésbe szervesen bele tudnak illeszkedni.”¹¹

A klasszikus kritikai realista regényben rendkívül bátran szintetizált az élet ábrázolásának az eposziára jellemző *objektivitása* és szélessége, az összeütközések feszültségével és élességével, amit általában a drámákban találhatunk meg, valamint a bensőségesség mély érzéseivel és *szubjektivitásával*, ami pedig különösképpen a líra sajátja. Azt azonban fontos kiemelni, hogy a klasszikus regényben mindez az elemzés feladatának, a társadalmi valóság és az emberi pszichikum művészi elemzésének van alávetve. Szintézis az analízis nevében – a regényműfajnak e természete fejlődött ki a XIX. század folyamán. [...]

De a regény – ahogy egészében a próza – az elemzésben, a társadalmi valóság művészi elemzésében találta meg legnagyobb erősségét. Ebben a szocioanalitikus irányban, a műfaj legjellemzőbb sajátosságai irányában fejlődött a regény a XIX. században és a XX. század elején, elérve a következő nevek által jelzett magasságot: Stendhal, Balzac, Zola, Tolsztoj, Dosztojevszkij és végül Gorkij.

Marx Balzacot a „társadalomtudományok doktorának” nevezte, és a *Parasztok* című regényéről azt mondta, hogy „kitűnik a reális viszonyok mély megértésével”.¹²

Balzac regényei a tudományos elemzés határán állnak, a kutatás nála maga a művészi stílus. [...]

A XIX. századi klasszikus orosz regény és elbeszélés jellegét tekintve szocioanalitikus. Gondoljunk csak Gogolnak az orosz élet szociális típusaiból összeállított „herbáriumára”, Turgenyev regényeire, amelyek feltárták a „nihilista” társadalmi és pszichológiai típusát az orosz olvasóközönség részére, annak a Csernisevszkijnek műveire, aki megismertette a társadalommal az „új embereket”, Dosztojevszkij regényei pedig a kortárs társadalom betegségének kórképét adták – mind teljes mértékben elemző alkotások.

A valóban művészi elemzés egyáltalán nem gyengíti a regény ábrázoló erejét, ugyanis a klasszikus regényben az elemzés összekapcsolódik az alakok és a képek kiváló plasztikusságával. [...]

¹¹ Belinszkij, Áttekintés az 1847-es orosz irodalomról. Második és utolsó cikk = Uő., Válogatott esztétikai tanulmányok, ford. Hadrovics László – Gábor Andor – Kovács György – Kövendi Dénes – Lovas György – Mrsán György, Bp., Szikra, 1950, 444–445.

¹² Marx, A tőke. A politikai gazdaságtan bírálata, III = MEM XXV, Bp., Kossuth, 1974, 41.

A művészet XIX. századi gyakorlata érvénytelenítette Hegel álláspontját, miszerint a modern embert elemző gondolkodása alkalmatlanná teszi a magas művészetre. A tudományos tudat legmagasabb fokán igenis lehetséges a nagy művészet, mivel a művészet fejlettsége elsődlegesen az emberiségtől, illetve a művészetet és a művészt lelkesítő eszmék humanista szenvedélyességétől függ. [...]

Gorkij, Solohov, Leonov, Fagyjev, Fegyin, Upīts, Andersen Nexø és mások regényei és elbeszélései – jelentős kezdete ez annak a felvirágzásnak, amit a kommunizmus kora hozott el a regény számára.

Gorkij regénye a klasszikus regény egész világot átölelő tradícióján nevelkedett, és ezt értelmezte újra kreatívan a munkásosztály harcának szemszögéből. [...]

Már említettük, hogy a XIX. századi és XX. század eleji realista regény szocioanalitikus műfajként fejlődött. Gorkij nem utasította el, hanem mélyrehatóan továbbfejlesztette a klasszikus regénynek ezt a sajátosságát a proletár ideológia, a tudományos-marxista világnézet alapján.

Kevésbé sikeres az arra irányuló próbálkozások bármelyike, hogy valaki csupán pátozzal, az élet törvényeinek kinyilvánítása és az emberi pszichikumban való elmélyülés nélkül alkosson regényt.

A szocialista realizmus művészete a történelmi és társadalmi lét tudományos-marxista megértésén mint világnézetten alapszik. A konkrét történelmi megértés ebben az értelemben a társadalmi lét és a történelem mozgása belső törvényeinek való megfelelés. A művész, aki érti és látja a történelmi lét belső törvényeit, akinek eszményei azonosak az objektív társadalmi haladással: az ilyen művész első a legkövetkezetesebb és legbátrabb realisták között. Az ilyen művésznak egyáltalán nincs szüksége normativításra, el tudja kerülni a valóság nem jellegzetes vagy egyedi jelenségeinek abszolutizálását, ami még a szocializmus előtti realizmus legnagyobb képviselőinek sem sikerült. Igaz, a történelmi szempontból fiatal szocialista realista művészet – hasonlóan minden művészethez – nem egyes elismert példákra épül fel. Fontos azonban látni, amit az új alkotómódszer ellenségei nem akarnak észrevenni – a szocialista eszmék szülte művészet fejlődésének fő irányvonalait. A szocialista realizmus legjobb alkotásai – amelyek ma irodalmunk gerincét alkotják –, Gorkij, Majakovszkij, Solohov, Leonov, Fegyin, Fagyjev, Tvardovszkij és más szovjet és külföldi írók művei meggyőző bizonyítékai annak, hogy a szocialista realizmus a legkövetkezetesebb és legmélyebb realizmus kezdete, az emberiség fényes jövője tudatos építésének szellemével áthatva. Az a művész képes különleges belső művészi szabadsággal, illetve az életanyagon és az emberi jellemeken elkövetett erőszak nélkül az Élet legösszetettebb formáinak megfestésére, aki jól érzi a „történelem vonatának” haladási irányát.

Természetesen ahhoz, hogy a szocialista realista alkotómódszer ezen előnyei teljes mértékben megmutatkozzanak, sokféle körülmény, de mindennek előtt magas alkotókultúrán csiszolt tehetség és tisztánlátás szükséges.

A forradalmi tömegmozgalom kora megalkotta az új típusú irodalmi hőst – ahogyan Gorkij nevezte –, az „embert a tömegből”. Ez a hős uralkodóvá vált az irodalomban és szétfeszítette a poéma, a dráma és a regény kereteit. Majakovszkij poémái, Pogogyin és Visnyevszkij színművei, Szerafimovics *Vasáradata* annak a bizonyítékai, hogy az igazán kreatív, az idők követelményeinek meg-

felelő útkeresések gyümölcsözők voltak. De az eredményes keresés csakis a korábbi korok nagy művészi kultúrájának elsajátításán alapulhat.

A heroikus-forradalmi és a történelmi-forradalmi szovjet regény és elbeszélés legjobb példáit azok az írók alkották meg, akik egyszerre válaszoltak az új kor kihívásaira, fejlesztették tovább a klasszikus regényt és mindenekelőtt erősségének – a művészi elemzés – hagyományát, a „lélek dialektikájának” bemutatását.

A *Klim Szamgin élete*, *Az Artamanovok*, a *Csendes Don*, az *Új barázdát szánt az eke*, a *Golgota*, a *Tizenkilencen*, az *Első örömök*, *Az acélt megedzik* és a *Csapajev* mind olyan regények, amelyek a komoly alkotói újítás kiváló példájaként a forradalmi Oroszország nemzeti irodalmait szolgálták.

El kell ismerni, hogy az 1920-as években széles volt a regényműfajjal kapcsolatos kutatások skálája, ami a klasszikus többé-kevésbé kreatív átörökítésétől a regényműfaj eltüntetéséhez vezető „újításig” húzódott. Például a LEF (Baloldali Művészeti Front – a ford.) teoretikusai – Csuzsak, Tretyjakov, Brik, Sklovszkij és mások – a tényirodalom támogatóiként sok energiát fektettek az azt igazoló érvelésbe, miszerint a regény „burzsoá” műfaj, és ezért egyszersmind elavult is.

„A mi eposzunk az újság” – mondta Tretyjakov. A viharos forradalmi kor körülményei között felértékelődött élettel teli, hasznos és újságban megjelenő tények jelentőségére spekulálva a lefisták nem akarták felismerni, hogy az újságot nem a proletárállam szülte meg.

„A szépirodalom a nép ópiuma” – mondta Csuzsak, nem csupán a burzsoá olvasnivalókat, de az egész szépirodalmat utasítva így el. Fagyejev, V. Ivanov, Furmanov és Gorkij elkötelezettsége a klasszikus művészet hagyományai mellett „pusztulásuk”¹³ rikácsoló követeléséhez vezetett. Jól érzékelve, hogy pontosan az emberi jellem a regény cselekményének alapja, a műfajtól idegenkedők megpróbálták „kiütni” az emberi jellemet az irodalomból, a kompozíció alapjául nem az ember, hanem a dolgok életrajzát kínálva fel. Tanulságos dolog, hogy az irodalom mint művészet ellenségei, a regényműfaj „hóhérai” voltak nálunk az elsők, akik elméleti alapon igazolták a „tisztá” termelési regény szükségességét és lehetőségét.

Fel nem ismerve, hogy az irodalom erejét pontosan az általánosítás, a tipizálás adja, a lefista teoretikusok mindenhez az egynapos aktualitás mércéjével közelítettek.

A *Klim Szamgin élete* először folytatásokban jelent meg egy újságban. Ez adta az okot Sklovszkijnak, hogy egy újabb támadást intézzon maga a regényműfaj ellen. A lefisták szerint, ami nem veszi fel az újság dinamikáját, „ritmussát” – arra nincs szükség az irodalomban.

„Harcsát fognak minden egyes számban. Feng Jü-hsziang átáll, zajlanak az események Vuhanban, Bécsben forradalom... és ők még mindig a harcsa után mennek. Meglehetősen komikus megjegyezni azt, hogy a regény tempója nem illik az újságéhoz, amelyben kinyomtatják. Nem létezik, hogy az az ember, aki a bécsi vagy egyéb hasonló jellegű eseményekről olvas, megkérdezze: »Na, és mi van a harcsával? Kifogták már vagy sem?«”

¹³ Szójáték Fagyejev magyarul *Tizenkilencenként* kiadott művének eredeti címével (*Razgrom*), aminek jelentése pusztulás, összeomlás, megsemmisülés stb. (a ford.)

Ugyanabban az újságban ki lehetett volna adni sokkal fontosabb és érdekesebb tényanyagot, ami nyilván megfelel a fontosság és szükségesség céljának, de épp abban rejlik a valódi szépirodalom legnagyobb előnye, hogy hatása az idő szempontjából majdnem korlátok nélküli.

Amikor a regényműfaj ellenzői, mert úgymond burzsoá ez a műfaj, a tényirodalommal ellentétbe állítják a művészi általánosítást, valószínűleg nem veszik észre, hogy pontosan a burzsoá irodalmi nézőpontot hirdetik. A kortárs burzsoázia számára a legkellemetlenebb és a leginkább elfogadhatatlan a művészetben pontosan a realista általánosítás. Nem a tények szörnyűek számára, hanem az azokból levont következtetések. Ezt nem veszik figyelembe a lefista elméletírók.

Klara Zetkinnel folytatott beszélgetésében Lenin a következőképpen írta le a lefisták művészeti és esztétikai esztelenségét az 1920-as években: „Tartsuk meg azt, ami szép, vegyük mintául, kapcsolódjunk hozzá, még ha »régi« is. Miért is fordulnánk el attól, ami igazán szép, miért is vetnénk el egyszer s mindenkorra mint a további fejlődés kiindulópontját, csak azért, mert »régi«? Miért boruljunk le az új előtt, mint valami istenség előtt, amelynek engedelmeskedni kell csak azért, mert »új«? Ez esztelenség, nem más, mint esztelenség. Egyébként van ebben még jó adag konvencionális képmutatás is, és a Nyugat művészeti divatjának túlzott tisztelete. Persze nem tudatosan. Mi jó forradalmárok vagyunk, de kötelességünknek tartjuk bebizonyítani, hogy a »korszerű kultúra magaslatán« állunk.”¹⁴

Nyilván minden lefista kísérlet a művészi gondolkodásmód hagyományos műfaji formáival való teljes szakításra több mint naiv, különösen akkor, amikor épp a proletariátus veszi át a múlt kulturális örökségét, hogy felépítse a fejlett szocialista kultúrát.

A hatalmas történelmi fordulat forradalmi kora eposzt követelt magának. Ezt akkoriban Gorkij többször is hangsúlyozta. Íme Fegyin válasza a Federacija Könyvkiadó 1932-es körkérdésére:

„Különös jelentőségű az eposz fejlődésének világos tendenciája. Ezen a ponton várjuk a szintetikus, a nagy ellentmondásokat és a jelenkor történelmi erőinek a szocializmus megszilárdításának nevében vívott küzdelmét művészi-leg általánosító műveket.”

Ez a tendencia, mely a szovjet irodalomban általános, az egyik előfeltétele az elbeszélés és a regény műfaja intenzív fejlődésének azokban a nemzeti irodalmakban, amelyekben a próza nagyobb lélegzetvételi műfajai még nem fejlődtek ki, vagy még csecsemőkorukat élték.

Tóth Károly fordítása

A jelen fordítás elkészítéséhez nyújtott segítségükért köszönettel tartozom Dr. Bacsó Bélának, az ELTE BTK MMI Esztétika Tanszéke oktatójának, Dr. Mesterházi Miklósnak, a nemrégiben felszámolt MTA Lukács Archívum és Könyvtár munkatársának, valamint a Voronyezsi Állami Egyetem boriszoglebszki fiiláléja munkatársainak, Natalja Viktorovna Motorinának és Igor Alekszandrovics Szvertkovnak.

¹⁴ Zetkin, Clara, *Visszaemlékezések Leninre*, ford. F. Vidor Emma, Bp., Kossuth, 1983, 16. (a ford.)